

La crítica literaria

Por Martin Kohan

(Universidad de Buenos Aires – Universidad de la Patagonia)

Leyendo a Saer es casi imposible dejar de preguntarse ¿cómo logra lo que logra?

Beatriz Sarlo

Hay al menos tres personas que advirtieron prontamente el valor superlativo de la literatura de Saer. Por empezar, el propio Saer, que pareció saberlo desde un principio; y a la par, o poco después, sucesivamente, María Teresa Gramuglio (cuyo primer texto sobre Saer data de 1969) y Beatriz Sarlo. A Saer esa evidencia se diría que le procuró una marcada seguridad (la del que sabe desde siempre lo que vale y cuál es el lugar que le corresponde) y un motivo casi incesante de irritación (la del que una y otra vez verifica hasta qué punto los habitantes de eso que llamamos “mundo” o, más atinadamente, “mundillo” literario, campo literario o campito, pueden distraerse, o dispersarse, o directamente equivocarse). Para Gramuglio y para Sarlo, por su parte, el haber detectado en Saer al escritor más relevante de la literatura argentina después de Borges, no supuso otra cosa que la pasión vitalicia por leerlo y escribir sobre él, para poner en evidencia lo que ya de por sí les resultaba una evidencia: su genialidad.

Que el reconocimiento de la obra de Saer haya resultado tan laborioso y tan demorado en el sistema literario argentino, echa dudas sobre el sistema literario argentino, y no sobre la obra de Saer. Cabría preguntarse, incluso, si ese reconocimiento, tan amplio y tan profundo como ha llegado a ser hoy, no resulta todavía insuficiente en proporción a la significación que la literatura de Saer tiene. En este sentido, podría marcarse en los textos críticos de Sarlo un movimiento que va del permanente reconocimiento a la precedencia de la lectura de Gramuglio, hacia la posibilidad de remitirse ya a un espectro amplio y diverso (generacionalmente diverso) de críticos saerianos: Nora Catelli, Miguel Dalmaroni, Julio Premat, David Oubiña, Martín Prieto. Pero en el enfoque de Sarlo, ese doble condicionamiento del reconocimiento de Saer, lo que tuvo de tardío y lo que tuvo de costoso no es apenas una referencia anecdótica a una tara general ya superada: es todo un indicio, y por demás revelador, de lo que la apuesta literaria de Saer supuso y supone.

Sarlo insiste en ese punto: que Saer “tuvo que esperar muchos años antes de ser reconocido”.¹ Sus textos más tempranos, los iniciales, ya eran “definitivos”; y sin embargo, no fueron advertidos como tales. Y es porque, como esgrime Sarlo sobre la originalidad de Saer, “se necesitaba tiempo para poder pensarla”.² “Sus libros”, dirá más adelante, “conectaban con un tiempo de lectura que todavía no había llegado”.³ Ahora bien, esta dilación y esta postergación no suponen solamente algo del orden del retaceo crítico o la franca y neta imposibilidad de lectura; también están expresando algo sustancial sobre la escritura de Saer y aun sobre el propio Saer. Sarlo se detiene en este aspecto, y más de una vez: a Saer no lo condicionan los requerimientos del mercado, las expectativas de la crítica, la ambición coyuntural de éxito; Saer propone una escritura de gran exigencia y lo hace sin acomodarse en los parámetros establecidos de “lo latinoamericano”: si lo primero lo torna menos accesible a la pronta mirada de la crítica periodística, lo segundo le impide encajar (o lo salva de encajar) en la codificación legitimadora de una crítica académica que pretende ecumenismo, como lo pretende la ONU, pero tiene su sede en los Estados Unidos, como la tiene la ONU. Sarlo compone muy notoriamente así su semblanza literaria de Saer: Saer es un escritor literariamente aislado, prescindente de astucias propiciadoras para un mejor posicionamiento de carrera, de alianzas estratégicas, de tretas de sociabilidad para obtener repercusiones y recompensas (“algo no funcionaba”, dice Sarlo, “en sus relaciones con el mundo de las recompensas”).⁴ Saer no se pliega ni a la tipicidad latinoamericana del boom ni a la tipicidad de los regionalismos al uso: no sigue las modas, las desatiende, las desmerece; permanece apartado del “mainstream literario de los sesenta”, se mantiene “lejos de las tendencias y de las ondas”.⁵

Si se coteja los numerosos textos que Beatriz Sarlo le dedicó a Juan José Saer con los que, también numerosos, le dedicó a Walter Benjamin, se advertirá hasta qué punto hay en ella un aprecio singular por esta clase de colocación (aunque habría que decir, más bien, descolocación) por parte de un escritor. También en Benjamin encomia Sarlo “la resistencia a normalizar su escritura según las reglas de la cultura académica o del mercado editorial”, el hecho de que “no dispuso su vida con la sabiduría administrativa del profesional”.⁶ Se trata, como puede verse, de una convicción análoga para hacer que una escritura propia y una modalidad personal se sostengan por sí mismas, prescindiendo de las ventajas de la adaptación especulativa, del adecuarse por mero cálculo a las corrientes favorables, del procurarse el blindaje espurio del

amiguismo confabulado (el amiguismo es lo contrario de la amistad: con Saer lo comprendemos).

El aislamiento de Saer se vuelve así definitorio, se vuelve literariamente constitutivo, en el abordaje que efectúa Beatriz Sarlo. Porque ese desentendimiento tan rotundo de la figura del escritor como un operador de sí mismo, como promotor infatigable de sus propios libros, como gerente general de una especie de PYME denominada “mi obra”, no va a significar otra cosa que la determinación de hacer de la escritura misma la instancia exclusiva de producción de valor. Y esta convicción de escritura va a generar, de por sí, en correspondencia, una convicción de lectura: la que inscribe en la lectura (en la lectura y en la escritura de esa lectura, vale decir, en la crítica literaria) la posibilidad de intervenir activamente en esa disputa por los valores literarios, sus criterios, sus legitimaciones, su establecimiento y su desestabilización, sus énfasis y sus postergaciones (porque las objeciones que se dirigieron tan a menudo al modelo del crítico-juez obturaron esta otra variante, la del crítico-parte: no el que pronuncia dictámenes desde una suerte de estrado, sino el que participa decisivamente en el campo en el que las valoraciones se dirimen y se disputan).

¿Cómo separar (y sobre todo, para qué) una cosa de la otra? Lo tardío del reconocimiento de la literatura de Saer, tanto como su marcado aislamiento de escritor, definen una función posible para la crítica literaria: acelerar esos tiempos (si sus libros “conectaban con un tiempo de lectura que todavía no había llegado”, hacerlo llegar), rodear sus textos con textos de lectura, hacerle un lugar al escritor descolocado. La de Saer es una literatura que, como pocas, funda en sí su propio valor, y a la vez convoca un persistente esmero de militancia crítica para conceder a esa obra la centralidad que le corresponde.

Beatriz Sarlo no siempre hace explícitos sus pareceres sobre los textos de los que se ocupa; a veces, hay que inferirlos (un ejemplo, su lectura de *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac, sobre todo si no se discierne la carga valorativa de una definición como la de “tratado de microetnografía cultural”).⁷ En el caso de Saer, en cambio, casi no hay trabajo en el que se deje de señalar que lo considera directamente perfecto (y esa es la palabra que con más frecuencia emplea). No se trata, por supuesto, de un fallo ni de un dictamen, sino de la producción crítica de un efecto de lectura. No es otra cosa, en definitiva, que lo que sabemos por Pierre Bourdieu, o antes, por Ian Mukarovsky, acerca del capital o del valor literario. Aunque existe también el criterio de Harold Bloom, según el cual el prevalecimiento literario de determinados escritores no se debe a otra

cosa que a la calidad intrínseca de sus propias obras, la cual se manifiesta y se demuestra por sí misma. En un texto de 2001, dedicado a los *Cuentos completos* y publicado en el diario *La Nación*, Sarlo cede a este criterio, confía (y con razón) en la presentación de una evidencia objetiva: cita un párrafo de Saer y se autoexime de agregar comentarios. La perfección literaria está ahí, a la vista; el que no la reconozca, es porque no quiere o porque no puede, está impedido o no le conviene.

Este Saer fuera de onda (“lejos de las tendencias y de las ondas”) activa en Sarlo un abordaje crítico de igual tenor. Al ocuparse de Saer, de hecho, no menos que al ocuparse de Benjamin, Sarlo encuentra las oportunidades más propicias para apartarse ella misma de “las tendencias y las ondas” de la crítica literaria. Porque también para la crítica literaria se imponen las modas al uso, marcaciones de lectura que establecen qué se debe leer y cómo, y qué y cómo no se debe leer más, desde los centros hegemónicos de legitimación y circulación universitarios que sancionan lo que es “mainstream” y lo que queda desprestigiado o gastado (es decir, en resumen, lo que hay en toda moda: dictados, pasarelas, últimos gritos, divos, divas y un infierno: lo demodé, al que todo el mundo rehúye). Si en Benjamin y su atipicidad hallaba Sarlo el impulso para diferir y confrontar con la moda ciudad, con la moda de los estudios culturales, y aun con la moda Benjamin, en Saer y sus prescindencias hallará la ocasión de leer por fuera de los lineamientos impuestos por los protocolos consabidos de la crítica: recurrirá al Saer real, a pesar de la expurgación del sujeto y las biografías; leerá con la categoría de personaje y leerá con la categoría de obra, a pesar de su caída en desgracia en los cánones de la ideología académica; se apartará de la difusa consigna según la cual “todo es político”; etc. En síntesis: leerá como se le antoje leer, esto es, siguiendo sus propias determinaciones, sin preocupación alguna por ponerse a tono o por entrar en sintonía; es decir, con otras palabras, hacerlo tal y como escribía Saer, desde aquello que los propios textos de Saer irradian y convocan.

Es notoria, en las lecturas de Saer que hace Sarlo, la sostenida disposición a inscribirlo en alguna tradición reconocible. A propósito de *La ocasión*, por ejemplo, se remite a Sarmiento y a Benito Lynch, y a las novelas decimonónicas en general; a propósito de *Las nubes*, a las novelas de aventuras y de viajes, a las novelas filosóficas a lo Voltaire, de nuevo a Sarmiento; a propósito de la construcción de personajes, a Proust y a Chandler, al género policial más ampliamente, al realismo del siglo XIX; a propósito de la composición de diálogos, lo arrima a Musil, más que a Thomas Mann. Sarlo constata las filiaciones expresas: Juan L. Ortiz, Antonio Di Benedetto. Lo coteja

con Robbe-Grillet y también con Michel Butor, pero siempre para introducir, en la afinidad, una diferencia.

Esta clase de inserción de la literatura de Saer no viene a atemperar el carácter experimental que la propia Sarlo le asigna, sino para precisar, más bien, en todo caso, en qué consiste, cómo funciona. La “radicalidad estética” de Saer, la “coherencia” de su “experimentación narrativa”,⁸ no son remedo ni son mera reactivación del experimentalismo radical de las vanguardias clásicas; pero no dejan de ser, a la vez, una forma de resistencia estética al “nada nuevo” de los reciclajes y los pastiches posmodernos. Sarlo a Saer lo ubica ahí (o Saer se ubica ahí, y propicia que Sarlo lo haga) donde ciertas formas establecidas entran en crisis, zozobran, se vuelven inseguras, carecen de certezas. Ya no participan de la segura plenitud de una vigencia garantizada, pero tampoco puede decirse que hayan caducado sin más: no perduran intactas, en una cápsula de ahistoria, pero tampoco están clausuradas, como la posthistoria lo pretende. Están en crisis, y en esa crisis, se ubica Saer (como también se ubicaba Benjamin).

“Desconfiar y narrar”,⁹ propone Sarlo, a manera de estandarte saeriano: “Saer narra conociendo la imposibilidad de la narración clásica y al mismo tiempo reconstruyendo nuevas condiciones de narración”,¹⁰ Narración pese a todo, podría decirse, en el sentido en que Didi Huberman dice “imágenes pese a todo”, haciendo hincapié en el *pese a todo*: narrar desde la imposibilidad de narrar en el sentido convencional del término, cuando las “formas plenas” de la novela “han sido debilitadas por la desconfianza”.¹¹ Saer “da vida” a personajes perdurables, como lo hacía la novela realista a lo Dickens, a lo Stendhal o a lo Balzac, pero lo hace cuando la noción misma de personaje (su organicidad, su estabilidad, su implicancia social) ha entrado en crisis; Saer hace del representar “una tarea siempre insegura”,¹² por lo que, aun cuando en definitiva representa, y aun cuando, más que eso, refiere, lo hace mediante el vaciamiento de las certezas narrativas, la eficaz desarticulación de los parámetros del realismo estético, la crisis de la representación misma (por lo que hay, en todo caso, en las antípodas de los presupuestos del realismo, una representación “pese a todo”).

Sarlo lee entonces a Saer, no solo porque le reconoce un valor, sino también, al mismo tiempo, para dotárselo; para despejarle y asignarle un lugar central (primero un lugar, luego una centralidad) en la literatura argentina contemporánea. Ese hacer un lugar a un escritor, por medio de la crítica literaria, se une a la pregunta por el lugar que ese escritor ocupa en la crítica literaria misma: Juan José Saer en la de Beatriz Sarlo, en este caso. Porque Sarlo ha difundido fuertemente, y se ha apoyado fuertemente, en los

enfoques teóricos de Pierre Bourdieu, de Raymond Williams, de Richard Hoggarth, de Marshall Berman, de Carl Schorske. Y desde una u otra de esas vertientes, ha propuesto lecturas en clave de campo intelectual y capital simbólico, o de la cultura popular y sus prácticas, o de la modernidad urbana (y periférica) como clave de interpretación, o de la contextualización social en un sentido genérico, abordando así a Sarmiento, a Roberto Arlt, a Borges, a González Tuñón, a Oliverio Girondo, o los folletines populares. Pero Beatriz Sarlo ha sido también (en una etapa que ella suele evocar con aprecio: la de su trabajo en el Centro Editor de América Latina) prologuista y divulgadora de los formalistas rusos y de Roland Barthes. Esas otras inflexiones la interpelan críticamente también.

Lo que creo es que la literatura de Juan José Saer le ha resultado decisiva a Sarlo, entre otras cosas, en este sentido: es la literatura que la condujo a leer en clave de procedimiento, la que la condujo a la pregunta crucial: ¿cómo está hecho?, la que le permitió considerar a la vez sistemas autónomos y correlaciones sociales, la que le permitió situarse en el registro “Flaubert y la frase” (a lo Shklovski, a lo Eichenbaum, a lo Tinianov, a lo Barthes). Saer define así una inflexión singular, y medular, en las lecturas críticas de Beatriz Sarlo. En Saer, Sarlo va a leer formas, principios constructivos, estilo: el recurso de la “descomposición de lo real en sus elementos sensibles mínimos”, descartando el “avance novelesco” para contar “estados del presente”;¹³ la repetición de los hechos narrados para volverlos “literalmente inagotables”;¹⁴ su sintaxis (“tan intrincada como límpida”);¹⁵ la “proeza constructiva”¹⁶ de *El limonero real*; la técnica de la expansión del haiku, recurso poético que permite que el instante se represente como extensión, haciendo que la poesía transcurra por debajo de la prosa; el trabajo con las descripciones, respecto de lo narrativo, en visible impugnación de las prescripciones del realismo; considerar como “estructura narrativa”¹⁷ las comidas y las conversaciones que suceden (y se suceden) en los libros de Juan José Saer.

Sarlo es, con Saer, o mejor dicho, a partir de Saer, lectora de formas. La opción por la alternativa de la inmanencia textual, inmanencia incluso en la secuencia intertextual a la que denominamos obra, no supone en absoluto (como no lo supone, por lo pronto, en Adorno) la renuncia a la dimensión social y política de la literatura. No la sacrifica, para nada: la sitúa en otro plano. Por eso es que Sarlo va a señalar el hecho de que *Responso* fue una novela política no detectada como tal (y por David Viñas, nada menos). La política en *Responso* no es argumento ni es trasfondo, es lo que “da una

forma a la causalidad narrativa”.¹⁸ Los abordajes de *Nadie nada nunca*, de *Cicatrices*, de *Glosa*, afianzan esa consideración de la cualidad diferencial de la literatura respecto de la política, o bien de la política tratada por la literatura (cuando se entiende a la literatura tal y como la entendía Saer).

Hacia el final de *Tiempo pasado*, un ensayo enteramente destinado a dar un debate político, Sarlo va a apelar a *Glosa* de Saer (asociado con, entre otro, *Los planetas* de Sergio Chejfec)¹⁹ para aprovechar como argumento ese carácter diferencial asignado a la literatura para decir, desde la ficción, la política, o para ponerla, desde la crítica, en discusión.

¹ Beatriz Sarlo, “La ruta de un escritor perfecto”, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p.311.

² Beatriz Sarlo, “Una poética de la incertidumbre”, *ibídem*, pp. 306 y 307.

³ Beatriz Sarlo, *Zona Saer*, Santiago de Chile, Ediciones Universitarias Diego Portales, 2016, p.14.

⁴ *Ibídem*, p. 59.

⁵ *Ibídem*, pp.49 y 48.

⁶ Beatriz Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp.17 y 18.

⁷ Beatriz Sarlo, *Ficciones argentinas. 33 ensayos*, Buenos Aires, Mardulce, 2012, p.79.

⁸ Beatriz Sarlo, “La condición mortal”, *Escritos sobre literatura argentina*, op. cit., p. 292.

⁹ Beatriz Sarlo, *ibídem*, p. 295.

¹⁰ Beatriz Sarlo, *ibídem*, p. 294.

¹¹ Beatriz Sarlo, “Aventuras de un médico filósofo”, *ibídem*, p. 296.

¹² Beatriz Sarlo, “De la voz al recuerdo”, *ibídem*, p 313.

¹³ Beatriz Sarlo, “Narrar la percepción”, *ibídem*, pp. 282 y 285.

¹⁴ Beatriz Sarlo, “La condición mortal”, en *Escritos sobre literatura argentina*, op. cit., p. 295.

¹⁵ Beatriz Sarlo, “Relatos de un grande”, en *ibídem*, p. 305.

¹⁶ Beatriz Sarlo, “De la voz al recuerdo”, en *ibídem*, p. 313.

¹⁷ Beatriz Sarlo, *Zona Saer*, op. cit., p.111.

¹⁸ *Ibídem*, pág. 64.

¹⁹ Cfr. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, págs.163 y ss.